



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

La Blessure de l'Ange de Patrick Kermann

Du poème-partition radiophonique à la réalisation scénique

Béatrice Dernis



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1234>

DOI : 10.4000/skenographie.1234

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 105-114

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Béatrice Dernis, « *La Blessure de l'Ange* de Patrick Kermann », *Sken&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1234> ; DOI : 10.4000/skenographie.1234

Presses universitaires de Franche-Comté

LA BLESSURE DE L'ANGE DE PATRICK KERMANN
DU POÈME-PARTITION RADIOPHONIQUE
À LA RÉALISATION SCÉNIQUE

BÉATRICE DERNIS

Dès ses premières œuvres, Patrick Kermann (1959-2000) a ancré son écriture dans un travail musical et sonore. En effet, *La Mastication des morts* écrit en 1995 porte comme sous-titre *oratorio in progress* : ce choix singulier manifeste que l'écriture est composée au sein d'une architecture musicale et rythmique selon des jeux de contrepoints. L'écriture s'élabore ainsi à partir d'un travail de montage proche de la partition musicale. Le geste artistique s'est poursuivi vers une même recherche esthétique puisque le dramaturge a écrit pour une installation sonore intitulée *A*¹, commande de Roland Fichet pour le Théâtre de la folle pensée dans le cadre des récits de naissance. Kermann a imaginé un texte fracassant sur la Shoah écrit en français et en anglais : les annotations du manuscrit pour le projet scénographique soulignent l'échange souhaité entre le son et le spectateur.

Plusieurs sources sonores (autonomes et décalées les unes par rapport aux autres) assurent la « basse continue » : elles diffusent la version anglaise des quarante propositions de *A* à la raison d'une toutes les trente secondes. Le volume sera réglé de telle sorte que le spectateur devra aller vers la source pour en

¹ Patrick KERMANN, *A*, tapuscrit, la Chartreuse, centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1997. Réalisation scénographique proposée par Joël Fescl du groupe *Merci*

entendre le texte. Un acteur s'y tiendra, en apparence non spectaculaire, qui chuchotera aux intéressés la version française de chaque texte².

Après cette première expérience sonore, Kermann a orienté définitivement son œuvre vers un théâtre musical. En 1999, il a écrit un opéra *Du Diktat* en collaboration avec Daniel Lemahieu. Son dernier texte, inachevé, *Vertiges*, écrit en février 2000 est un opéra/théâtre issu d'une commande faite par Thierry Fouquet, directeur de l'opéra national de Bordeaux, à Christine Dormoy de la compagnie lyrique *le Grain*.

Cette conception sonore de l'œuvre théâtrale est également présente dans une pièce isolée et marginale : *La Blessure de l'Ange* écrit en 1996. Il s'agit originellement d'une commande de Michel Corod pour la Radio Suisse romande. Cette pièce radiophonique a donné lieu à un enregistrement de quarante-trois minutes en mai 1998.

Un madrigal verbal

Dans la fiche du manuscrit, archivé à la bibliothèque de la Chartreuse, on peut lire, dans la note d'intention, qu'il s'agira d'un « Madrigal en deux fois quatre saisons ». C'est cette forme qui lui a permis de construire sa dramaturgie radiophonique. De fait, le texte se présente comme une composition de plusieurs tableaux rythmés par les saisons : printemps 1/été 1/automne 1/ hiver 1, puis redoublée par les mêmes saisons : printemps 2/été 2/automne 2/ hiver 2. Les différentes saisons évoquent le parcours amoureux de deux êtres aimés comme un long poème qui se déploie en dix mouvements. *La Blessure de l'Ange* est écrit comme une partition musicale soumise prioritairement à la logique rythmique plutôt qu'aux contraintes dramatiques. Comme pour le texte *Seuils* écrit en 1999, le geste artistique donne la priorité à la langue. Le dramaturge met en mouvement l'oralité : le texte est pensé en tant que son, indépendamment du contenu narratif. En effet, la volonté de faire réentendre la spécificité des lignes accentuelles comme de ses réseaux vocaliques et consonantiques est très présente dans l'écriture de *La Blessure de l'Ange*. Écoutons trois mouvements significatifs du texte.

² Patrick KERMANN, *A*, tapuscrit, p. 3

(printemps 1)

ou encore
tous deux à cette table
soleil sud
un café
en bois oui table en bois
deux à cette table en bois sous la tonnelle d'un café
le sud oui le sud
et main tendue par-dessus la table recouverte d'une toile cirée poisseuse
main dans la mienne
moite la main
[...]
(été 1)

ou
ou encore
peut-être
ou encore le sud
c'est ça
le sud et ce haut cyprès
ramassé dense
cyprès dressé à l'entrée de Pujaut
Pujaut oui Pujaut c'est bien ça
Pujaut je n'ai pas oublié
pas
le sentier serpente s'enroule autour de la colline
et tout à coup
course
[...]
(automne 2)

ou après
après que déjà tous deux quand
la mer
et embruns
bruine fine sur nos visages frileux
visages rougis par l'air
l'automne la mer
et lèvres mouillées sur miennes
mouillées aussi par
par vagues et embruns et bruine

fine bruine toute fine
et nos lèvres qui
juste nos lèvres

De la partition alinéaire au parlé-chanté

Ces mouvements sont traversés de voix polyphoniques qui suivent une trajectoire discontinue marquée par différents lieux qui ont été témoins d'une passion amoureuse. En effet, *La Blessure de l'Ange* se structure autour d'étagements de voix qui se répondent ou créent des ruptures dans la matière sonore. Ainsi, les voix se confondent et s'interpénètrent mêlant celle de l'homme, de la femme et de l'ange. Ce brouillage des voix participe activement à l'enjeu d'un théâtre invisible et sonore, invitant l'auditeur à entrer dans une sphère intime et imaginaire qui peut faire écho à sa propre histoire. L'écriture de la pièce radiophonique devient un espace de transit pour les voix ; plus encore elle est un lieu d'échange, de croisements et d'extrême liberté, un matériau textuel très dense qui est à explorer et à interroger pour en faire émerger le sens. Le texte dramatique est pensé de prime abord en termes musicaux privilégiant la musicalité à son contenu sémantique. Michel Wintsch qui a composé la partition musicale de la pièce radiophonique a su mettre en valeur la texture sonore de *La Blessure de l'Ange*. C'est en effet en conjuguant étroitement la voix et le son, le parlé et le chanté qu'il a pu donner sens aux voix polyphoniques : les ruptures constantes du parlé-chanté au parlé-murmuré sollicitent constamment l'auditeur tant sur le plan de l'entendement que de la perception : les différentes modalités vibratoires de la voix et de la musique se répondent en un déséquilibre dynamique qui agissent comme un stimulus perceptif sur l'écouter. Les interprétations vocales de Michel Dagon, Jean-Charles Pasquet et Christine Brotons médiatisées par le micro produisent un effet immédiat de confiance, d'intimité accrue qui rappelle le ravissement des êtres aimés dans *La Blessure de l'Ange*. De plus, la cohabitation très subtile de la voix parlée avec la voix chantée produit une dynamique constante pour l'interprète. Ce mouvement tendu entre la parole et le chant correspond à la technique du *Sprechgesang* déjà explorée par Arnold Schönberg et définie dans la préface du *Pierrot lunaire* en 1912 :

Tout en tenant compte des hauteurs indiquées l'exécutant devra les transformer en mélodie parlée. Cela se fera [...] s'il se pénètre de la différence entre « son chanté » et « son parlé » : le son chanté soutient invariablement la hauteur, le son parlé l'indique mais il la quitte aussitôt pour monter ou pour descendre [...] La différence doit apparaître clairement entre un parlé ordinaire et un parlé qui concourt à la musique elle-même. Mais cela ne doit pas non plus rappeler le chant³.

La circulation entre la parole et le chant instaure un rapport différent à la voix, qui devient matériau à explorer dans ses déclinaisons diverses. Le chant qui prend le relais fait entendre les images les plus intimes qui hantent la mémoire de l'être aimé. La voix chantée est la part mouvante de l'entre-deux, elle devient un matériau qui cherche à faire résonner un sujet qui vacille. C'est à travers cet entre-deux du parlé-chanté que l'auditeur peut se recréer lui-même un monde symbolique faisant écho à sa propre histoire. La diversité des stimuli acoustiques propulse l'écouter vers un brouillage sonore issu d'identité incertaine et anonyme qui pourrait être en résonance avec la sienne propre. L'alternance de voix masculines et féminines, du parlé/chanté convoque l'auditeur dans une immersion sonore qui abolit la différenciation des sexes. En cela, l'indétermination d'identité de voix sans corps et sans nom renvoie à une figure androgyne, à une créature ambiguë qui relie le masculin et le féminin. Les conditions très fines de la proposition radiophonique de Michel Wintch pour *La Blessure de l'Ange* ont su explorer toutes les modalités de la voix pour faire surgir l'endroit précis où la parole est générée, mettant en jeu l'articulation, le grain de la voix et le souffle. La partition musicale composée de différents instruments : violoncelle, percussions, piano et clavier va permettre que la musique, le parlé, le chanté, s'entrecroisent, dialoguent et se relaient.

À l'épreuve du plateau

L'ambiguïté d'un théâtre sonore seulement perceptible par le biais de la voix interroge les metteurs en scène d'aujourd'hui. En effet, Emmanuel

³ Arnold SCHENBERG, cité in Étienne LESTRINGANT, *La Voix chorale ou le chant multiplié*, Van de Velde, Paris, 2004, p. 84

Jorand-Briquet de la compagnie *Éclats d'états*⁴ a proposé une version scénique de *La Blessure de l'Ange* à la maison du théâtre d'Amiens en février 2007⁵. L'artiste, comédien et interprète a voulu spatialiser ce récit polyphonique et rendre visible l'enchevêtrement des voix par la présence des corps. Comment a-t-il répondu à la visibilité absente des corps de la pièce radio-phonique ? Qu'est ce qui appelle, dans *La Blessure de l'Ange*, la réalisation théâtrale ?

L'écriture scénique présentait un certain degré d'abstraction qui ouvrait l'imaginaire du spectateur et le convoquait vers une zone poétique à reconstituer. Le metteur en scène cherchait à dessiner sur le plateau une figure n'ayant plus de corps mais ayant une mémoire : celle des rémanences de son amour blessé. Le dispositif scénique était essentiellement construit à partir de panneaux de voiles. Deux voiles de tissu en effet étaient suspendus sur les parties latérales à jardin et à cour. Au milieu se trouvait l'acteur statique, avançant à peine d'un mètre à l'avant-scène. Les deux panneaux engendraient un effet de profondeur et permettaient au spectateur d'accueillir l'ange, de franchir la frontière de l'invisible. La zone habitée en fond de scène par l'acteur était éclairée par une lumière diffuse ; elle donnait ainsi l'image d'une créature éthérée, comme venant du monde de l'au-delà, semblable à l'apparition de l'ange décrite par Daniel dans l'*Ancien Testament*. Les deux panneaux de voiles étaient légers, souples et mobiles. La vidéo était projetée sur la matière du tissu et permettait de jouer avec celle-ci, découpant l'espace comme les images fragmentaires d'un rêve. Des éclats inscrits sur la toile renvoyaient aux images mentales de l'ange, à son ravissement amoureux et à sa blessure. Les formes et les couleurs différentes projetées sur le tissu dessinaient des strates comme les mouvements de la pensée de l'ange blessé. L'alternance du bleu et du vert guidait l'imagination du spectateur, éveillait ses sens et sa conscience sans le dominer.

De cet espace étrange résonnait la voix de l'acteur comme un souffle traversé par l'état amoureux de l'ange ravi et blessé :

⁴ Emmanuel Jorand-Briquet et Katerini Antonakaki ont créé ensemble la compagnie *Éclats d'états*. Ils ont ensuite mis en scène *Seuils* à la Chartreuse à Villeneuve-lez-Avignon.

⁵ Voir le cahier photos.

(hiver 2)

ou
ou bien encore
mais
suite oh oui suite encore
et encore autres choses montent
du tout fond
avant et après
exactes
oui très exactes choses qui montent
qui
enfin que peux encore
mais à quoi
à quoi bon
pour quoi ou qui
à qui à quoi ces choses
ressassées et douleur
comme oui comme blessure
quand sang
encore
quand sang coule s'écoule grosses gouttes
toutes grosses
jaillit⁶

La voix de l'acteur proférait le chant amoureux, émettait la trace du souffle. Par le grain de sa voix, l'acteur Emmanuel Jorand-Briquet transmettait la matière de l'écriture. Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, définit très justement la richesse de « l'écriture à haute voix » :

En égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage...⁷

⁶ Patrick KERMANN, *La Blessure de l'Ange*, op. cit., p. 11-12.

⁷ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 105.

Ce que Roland Barthes énonce à propos de la voix de l'acteur au cinéma peut être rapporté à celle de l'acteur au théâtre. Le philosophe évoque en effet l'essence de l'écriture vocale, son pouvoir de transmission au plus près d'une physique de l'écriture :

Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du « grain » de l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaïlle, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal), pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'auteur dans mon oreille : ça gronde, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe, ça jouit⁸.

La matière de l'écriture de Patrick Kermann est révélée par le souffle à travers la voix. Le souffle manifeste en effet le lieu d'ouverture vers l'invisible, vers un au-delà de sens non énoncé dans le poème dramatique. L'acteur réalise, comme l'artiste dans la peinture chinoise, le même travail du geste traversé par le mouvement du corps :

Le jeu du pinceau doit être dominé par le souffle. Lorsque le souffle est, l'énergie vitale est. C'est alors que le pinceau engendre véritablement le divin⁹.

La figure de l'ange et la scène mentale

L'accès au divin, au passage de la zone vers l'invisible, advient à travers les vibrations du souffle. Le souffle rythmique est transmis par le mouvement fracturé par les suspensions, les césures dans le phrasé. Ces suspensions dans le dire de l'acteur sont la résonance du chant endeuillé de *La Blessure de l'Ange* : les blancs typographiques qui rythment le poème correspondent à ces espaces invisibles qui avivent le désir et la présence de l'aimée. Le jeu de l'acteur ainsi que les formes dessinées dans l'espace chercheront à capter la fragilité du souffle. En effet, d'une part c'est par le jeu des reflets de lumière projetés par la vidéo que les frémissements du souffle de l'ange se matérialisent ; d'autre part, ce sont les bruissements légers du grain de la voix de

⁸ *Id.*

⁹ François CHENG, *Vide et plein*, Seuil, Paris, 1979, p. 47.

l'acteur qui font appel à la fragilité, à l'aspect éthéré de l'ange. Ainsi l'acteur devient-il un messenger entre l'humain et le divin et un passeur de mémoire : celle de la fable intime de l'ange blessé. Michel Serres évoque d'une manière très juste la fonction de l'ange :

Dans la tradition la plus ancienne, les anges-messagers ne prennent pas toujours et seulement forme humaine mais glissent et passent dans les souffles d'air ou d'eau, par la lumière et la chaleur des astres. En somme, par l'ensemble des flux élémentaires dont les mouvements composent la terre. Lorsque les anges expirent, ils font ainsi voir deux fois le message : ce qu'ils produisent et ce qu'ils sont.¹⁰

C'est par l'avènement de la parole poétique que l'événement de la présence, ici l'ange porteur de la parole de l'amant blessé, apparaît sur la scène du théâtre. Le spectateur peut ainsi entrer éphémèrement du côté de l'invisible et dans un monde situé entre deux espaces : l'un horizontal, le monde d'ici-bas, et l'autre vertical, celui de la transcendance. La mise en scène d'Emmanuel Jorand-Briquet s'attache à respecter un espace abstrait minimaliste qui fait appel à un théâtre métaphysique, où il attribue une grande importance au verbe en déléguant à la parole un statut singulier. La voix de l'acteur au plus près du souffle communique aux spectateurs une atmosphère de rêve éveillé. Le corps du comédien est habité lui aussi de cette dimension onirique, la parole poétique semble toujours s'inscrire dans l'espace d'un retrait. Chaque mot est doublé d'un silence, cela permet d'éveiller l'imaginaire du spectateur librement. Les mouvements d'ailes portées par l'acteur¹¹ rythment aussi la ligne vocale. Le parcours vers l'imaginaire et l'invisible est également accentué par le choix d'un espace métaphorique. Le monde de l'au-delà est seulement figuré par les deux panneaux latéraux en tissu et les formes abstraites projetées sur les parois. C'est à juste titre que les voiles de tissu créent une autre présence, celle d'un monde céleste constitué d'une matière impalpable. Cette matière impalpable dessine un lieu immatériel où le spectateur peut créer à sa guise un espace mental, celui de la fable intime de l'ange blessé ou celui d'une autre fable, plus secrète, qui serait la sienne propre. Cet espace intime prend

¹⁰ Michel SERRES, *La Légende des Anges*, Flammarion, Paris, 1993, p. 25.

¹¹ Voir la reproduction dans le cahier photos.

forme grâce au choix d'un éclairage très diffus, quasiment absent sur l'ange, ainsi que par le jeu de l'acteur. Le metteur en scène a su exploiter les procédés scéniques pour créer une présence autre, incertaine et ambivalente. Il a réussi à faire vaciller les seuils de perception du spectateur : la vue et l'ouïe sont déstabilisées. Lorsque le spectateur entre dans la salle, un guide vient le chercher pour le placer dans un habitacle sombre où une apparition le surprendra : celle de l'ange blessé. L'habitable intime est créé par le choix des deux panneaux latéraux qui apportent une profondeur à l'espace scénique et permettent de jouer avec l'espace vide à l'avant-scène et au milieu de ceux-ci. Ainsi, le vide laissé entre les panneaux manifeste le seuil. C'est précisément dans l'entrebâillement spatial que le corps angélique parvient à exister. Un sens excède ce qui est montré par les signes visibles. C'est en effet par le jeu entre l'apparition et la disparition, le visible et l'invisible, que le spectateur peut se laisser envahir par le jeu de la présence-absence. Il est aussi désorienté par l'étrange présence du corps angélique sur scène.

La mise en scène d'Emmanuel Jorand-Briquet a su donner sens à la dialectique de la présence/absence qui est l'un des enjeux majeurs du théâtre radiophonique. De son vivant, Kermann ne s'est jamais exprimé sur cette forme théâtrale. Juste avant sa disparition, il a confié son texte au metteur en scène, lui laissant l'entière liberté pour trouver un juste accord entre un théâtre pensé pour la radio à l'épreuve du plateau. La version scénique proposée à titre posthume fait écho à la version radiophonique. En effet, c'est certainement le même travail sur la poétique de la langue et sur la musicalité de l'énonciation qui donnent à entendre une parole charnelle, à laquelle l'auditeur ou le spectateur restent sensibles. La proposition radiophonique dirigée par Michel Wintch ainsi que la proposition scénique d'Emmanuel Jorand-Briquet mettent toutes deux l'accent sur la matérialité du signifiant : l'énergie de l'énonciation prend le pas sur la signification linguistique et le signe est d'abord travaillé dans toute sa sonorité autonome.